

PEMANFAATAN TRADISI LISAN BAGI PERTUNJUKAN TEATER KONTEMPORER

PENDAHULUAN

Di dalam penulisan naskah drama dan pertunjukan teater modern, tradisi lisan memberi kontribusi pada kreativitas seniman. Kisah *Mahabharata* menjadi ide penulisan naskah drama dan pertunjukan teater, di antaranya *Karno Tanding*, yang merupakan kerja kolaborasi antara seniman Indonesia dan Jepang di tahun 1998. Peter Brook memproduksi *Mahabharata* di tahun 1985 menampilkan kembali kodifikasi dramatik tradisi lisan dengan tampilan yang modern. Kemudian Ku Na'uka Theater Company dari Jepang mengusung cerita-cerita dalam *Mahabharata* melalui kisah Prabu Nala dan Damayanti yang ditampilkan di Yogyakarta tahun 2005. Pertunjukan teater *I La Galigo* berdasarkan cerita lisan tentang *La Galigo* dari budaya Bugis Kuno, dipentaskan di beberapa negara tahun 2003.

Di mancanegara, cerita lisan memegang peranan penting pula bagi terciptanya sebuah naskah drama dan pertunjukan teater modern, seperti kisah raja Oidipus. Di Negara Yunani, kisah Oidipus merupakan cerita lisan yang disebarakan dari satu generasi ke generasi berikutnya, tanpa diketahui siapa pengarangnya. Sophocles kemudian mengangkatnya menjadi drama trilogi, yaitu *Oidipus Rex*, *Oidipus at Colonus*, dan *Antigone*. Versi Sophocles tersebut kemudian dibaca kembali oleh seniman masa kini dalam pesan-pesan kontekstual yang berbeda. Rendra mementaskan *Oidipus Sang Raja* di tahun 1960-an dan diulang kembali dengan tampilan berbeda di tahun 1970-an. Tahun 2007, cerita Oidipus kembali dipentaskan oleh seniman Indonesia dan Austria dengan judul *Oidipus Tyrannos*. Demikian juga naskah *Phedra* yang merupakan cerita lisan dari Yunani klasik dibaca kembali oleh Jean Racine seniman Perancis di abad ke-17. Kemudian cerita lisan ini dimaknai kembali oleh Sarah Kane penulis naskah Inggris abad ke-20 menjadi naskah *Phedra's Love*. Tentu saja dengan konteks cerita berbeda.

I. Identitas Tradisi Lisan

Karakteristik khas tradisi lisan terletak pada “pesan” yang dibawanya.¹ Tradisi lisan merupakan pesan verbal yang hadir melalui pernyataan-pernyataan yang berlaku di masa lalu untuk disampaikan kembali kepada generasi berikutnya. Definisi ini berlaku bagi pesan-pesan yang disampaikan melalui ucapan, nyanyian atau melalui instrumen musik. Definisi tersebut menunjukkan bahwa semua sumber lisan membutuhkan “transmisi” yang disampaikan melalui ucapan lisan yang berlangsung setidaknya selama satu generasi. Di samping itu, definisi ini menegaskan bahwa tradisi lisan tidak harus tentang “masa lalu”, tetapi termasuk di dalamnya tradisi baru. Tradisi lisan sama seperti dokumen dalam masyarakat yang sudah mengenal tulisan. Dengan demikian, tradisi lisan dengan cerita dan penyampaianannya merupakan sumber-sumber sejarah yang merekam masa lampau.²

Sejarah tradisi lisan merupakan sebagian dari isi tradisi lisan itu sendiri, karena banyaknya peristiwa keseharian, nilai-nilai moral, keagamaan, adat-istiadat, cerita-cerita khayali, peribahasa, nyanyian, dan mantra yang terkandung dalam tradisi lisan. Luas dan beragamnya muatan dalam tradisi lisan menjadikan tradisi lisan menjadi sumber penulisan bagi penulis naskah drama dan seniman teater lainnya. Tradisi lisan tidak berbicara “hanya” di sekitar pemiliknya, tetapi juga bersinggungan dengan nilai-nilai budaya dari penikmatnya yang lain.³

Seniman masa kini mempelajari tradisi lisan karena adanya versi seniman lain.⁴ Versi tersebut terekam dalam bentuk pertunjukan lisan dan bentuk tertulis. Terjadinya versi cerita menunjukkan bahwa terjadi interpretasi baru dari karya tersebut. Peran pembaca menjadi penting. Namun demikian, tidak semua penikmat mampu melakukan

¹Jan Vansina, *Oral Tradition as History* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 27.

²Kuntowijoyo, *Metodologi Sejarah* (Yogyakarta: PT Tiara Wacana Yogya, 2003), 25.

³Amin Sweeney, *A Full Hearing. Orality and Literacy in the Malay world* (London: University of California Press, Ltd., 1987), 3. Periksa pula Jacob Sumarjo Sumardjo, Jacob. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia* (Bandung: PT Citra Aditya Bakti, 1992.), passim, tentang sejarah pertunjukan teater Indonesia yang kehadirannya berawal dari teater stambul dan kemudian menghadirkan bentuk teater sekolahan. Perubahan proses produksi teater dari yang semula improvisasi hingga penulisan naskah drama.

⁴James Dananjaya, “Fungsi Teater Rakyat Bagi Kehidupan Masyarakat Indonesia. (Ketoprak/Dagelan Siswo Budoyo Sebagai Suatu Kasus Studi)”, dalam Edi Sedyawati. Sapardi Djoko Damono, ed. *Seni Dalam Masyarakat Indonesia. Bunga Rampai* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 1983), 80.

pembacaan tradisi lisan. Hanya mereka yang benar-benar berlatih menilai secara estetik dan mengerti konstelasi tampilan tekstual beserta ciri-ciri bentuk estetik dari tradisi lisan. Konstelasi tampilan tekstual menghadirkan tampilan estetis suatu tradisi lisan. Konstelasi tampilan tekstual hadir hanya sebagai objek penilaian estetik dari pembaca.⁵

Penilaian estetis pembaca dilakukan dengan cara menganalisis pesan-pesan tradisi lisan melalui usaha melacak dan merekam tradisi lisan. Terdapat dua model pelacakan, yaitu pertama yang sangat sederhana adalah pelacak menyampaikan sendiri pengalamannya secara lisan dan menempatkan pengalamannya ke dalam pesan tersebut. Model kedua adalah pelacak mendengar pesan dan menyampaikannya kepada orang lain. Proses pelacakan menjadi rantai transmisi bagi suatu keterhubungan.⁶

II. Identitas Pertunjukan Teater: Perekaman Tradisi Lisan

Pertunjukan teater—di samping tari, musik, dan puisi—adalah media yang mampu menjadi alat perekam tradisi lisan. Eric Bentley menyebutkan bahwa "sesuatu" dibuat oleh A (seniman) menjadi B (karya seni) untuk C (penonton). Peristiwa-peristiwa faktual dalam sejarah lisan dan narasi fiktif dalam tradisi lisan diolah kembali oleh seniman teater menjadi pertunjukan teater untuk penonton. Di dalam pertunjukan teater, kehadiran penonton menjadi penting karena tanpa penonton tidak ada peristiwa teater.⁷

Pertunjukan teater di Indonesia mengalami perkembangan dan perubahan seiring dengan perubahan yang terjadi di dalam tata nilai-nilai bermasyarakat bangsa Indonesia. Oleh karena teater merupakan alat transmisi nilai tradisi, perubahan nilai-nilai bermasyarakat layak untuk diamati, demikian juga kehadiran pertunjukan teater Indonesia.

Teater Daerah dan Teater Kota

Di dalam ranah perbincangan pengertian 'teater Indonesia', sering ditemukan istilah teater daerah, teater kota, teater tradisi, dan teater modern.

⁵Sten Haugom Olsen, *The End of Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 3.

⁶ Vansina, *Oral Tradition*, 1985, 29

⁷ Oscar G. Brockett, *The Essential Theatre. Fourth Edition* (Orlando, Florida: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988), 19.

Teater Daerah. Istilah 'daerah' dan 'kota' mencerminkan perubahan dan pergeseran wilayah geografis dari desa ke kota yang disebabkan perpindahan penduduk dari desa ke kota, serta perubahan wilayah yang dulu desa menjadi kota secara administratif.

Teater daerah muncul dan berkembang di daerah-daerah tertentu dengan mengusung ciri khas daerah tersebut.⁷ Ciri-ciri khas kedaerahan terletak pada suasana yang berlangsung selama pertunjukan, stilisasi elemen-elemen pendukung pertunjukan, serta sistem pelatihan yang dihasilkan dari sistem berguru atau *nyantrik*. Pertunjukan teater daerah sering dianggap sebagai teater total, karena terbentuk dari paduan berbagai elemen seni pendukung, misalnya tarian, nyanyian, dan akting, dan diperuntukkan bagi seluruh lapisan masyarakat serta pribadi-pribadi yang juga sebagai penonton. Penonton teater daerah melakukan interaktif dengan pertunjukan. Mereka duduk melingkar di sekeliling panggung pertunjukan, sehingga kebersamaan mereka dengan pertunjukan menjadi dekat. Pertunjukan teater daerah direncanakan untuk penonton yang menyeluruh. Sifat totalitas teater daerah ini menjadikan teater daerah sebagai "alat" bagi kepentingan tertentu anggota masyarakat.

Teater kota mencerminkan adanya pergeseran masyarakat daerah dengan kesenian dan nilai budayanya yang bersifat kedaerahan pula. Kelahiran kebudayaan kota—dan bersamanya juga kesenian perkotaan—terjadi pada saat timbulnya kesadaran bahwa perangkat nilai yang ada tidak lagi dapat menjawab tantangan yang ditimbulkan oleh adanya perubahan lingkungan dan hubungan antarmanusia. Misalnya, bahasa daerah tidak lagi dapat mawadahi komunikasi antar orang-orang daerah di kota-kota besar. Bentuk kesenian kota hadir dari keseimbangan sosial baru di kota-kota besar. Oleh karena kota menjadi wilayah pertemuan antarbudaya, pertunjukan teater kota mencerminkan suatu potensi menyerap kebudayaan Barat—atau mancanegara—, tetapi sekaligus cenderung menoleh kepada budaya daerah yang masih memiliki potensi saling keterhubungan yang mengindonesia.

Ciri-ciri teater kota semacam ini sebagai berikut.⁸ Pertama, pertunjukan teater ini dianggap sebagai teater kota yang "tradisional". Teater ini mengacu kepada bentuk

⁷Bandem & Sal Murgiyanto, *Teater Daerah*, 1996, 14.

⁸Umar Kayam, *Seni, Tradisi, Masyarakat*, (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981), 93.

kesenian serta nilai-nilai budaya yang dikenal sebelumnya. Pada waktu wayang orang mulai diapresiasi oleh penonton, wayang orang komersial itu pun menjadi satu pertunjukan teater kota yang kedaerahan. Kedua, pertunjukan teater dikembangkan melalui nilai budaya daerah yang lebih urban sifatnya. Teater kota ini lebih berorientasi kepada lingkungan kota besar yang berorientasi kepada nilai-nilai budaya komersial. Misalnya Teater Srimulat, Teater Gandrik, dan Teater koma. Ketiga, pertunjukan teater kini bergaya Mini Kata Rendra. Gaya pertunjukan teater kota kontemporer atau teater kini berkembang dari satu orientasi tentang kebudayaan baru sebagai konsekuensi kemerdekaan Indonesia.

Khusus untuk karakteristik ketiga, Kayam menyebutkan bahwa bentuk pertunjukan bergaya Mini Kata harus mampu menciptakan satu idiom teater yang sama sekali baru dan berbicara di depan penonton yang baru. Artinya, idiom teater yang Indonesia di hadapan penonton yang Indonesia, namun memiliki bingkai berbeda, yaitu konteks orientasi terhadap pilihan bentuk sebagai pertunjukan teater Indonesia baru.⁹

Teater Tradisi dan Teater Modern

Istilah 'tradisi' dan 'modern' digunakan untuk memaknai karakter, watak, dan pemahaman yang dilekatkan ke dalam pertunjukan. Dalam istilah tersebut, gagasan ideologis ikut serta membentuk makna pertunjukan tersebut. Teater Indonesia berada dalam tegangan antara identitas teater daerah dan teater kota. Perkembangan watak masyarakat serta perkembangan wilayah desa/daerah menjadi kota sekaligus menunjukkan perkembangan dan perubahan sifat pertunjukan teater yang tradisi menjadi pertunjukan teater bersifat modern bahkan kontemporer.

Modernisasi teater Indonesia sesungguhnya mencerminkan tiga jalur perkembangan. Jalur pertama adalah jalur pembaratan yang menggeser masyarakat Indonesia yang berwajah petani menjadi wajah keterpelajaran. Jalur kedua yaitu jalur nasionalisme di masa prakemerdekaan yang telah berjalan lebih dari setengah abad.¹⁰ Jalur ketiga, pada saat berakhirnya satu tatanan politik negara yang berakhir dengan

⁹ Kayam, 1981, 94.

¹⁰ Umar Kayam, "Pembebasan Budaya-Budaya Kita", dalam Agus R. Sarjono, ed. *Pembebasan Budaya-Budaya Kita. Sejumlah Gagasan Di Tengah Taman Ismail Marzuki*, (Jakarta: PT Gramedia Utama, 1999), 72.

sebuah peristiwa benturan besar yang dikenal sebagai gerakan G30S PKI.¹¹ Walaupun agak jauh jarak waktu antara ketiga jalur itu, ketiganya sekarang bertemu dan bergulat ikut mengisi pengertian baru kata "Indonesia".

Kata "Indonesia" tidak lagi berarti bukan lagi kota ataupun daerah, tetapi sebuah bentuk dan gaya baru yang unik dalam maknanya sendiri terhadap kepekaan yang disebut kepekaan Indonesia.¹² Pada saat seniman berkomunikasi dengan "orang Indonesia", ia diharapkan mampu menyelesaikan masalah bahwa orang Indonesia kebanyakan bikultural, yaitu berbicara dalam kerangka budaya Indonesia dan daerah. Indonesia adalah—meminjam istilah Benedict Anderson—komunitas-komunitas terbayang yang di dalamnya membayangkan suatu pergumulan, tarik menarik, dan ketegangan secara interteks nilai-nilai kedaerahan dan nilai keindonesiaan secara multikultur.¹³

Keberadaan multikulturalisme dalam teater Indonesia menyebabkan bentuk-bentuk pertunjukan teater daerah dan teater kota melekat di dalamnya. Sifat dan ideologis dalam bentukan pertunjukan, status sosial penggarap pertunjukan teater, dan perubahan wilayah geografis penikmat pertunjukan teater menjadi elemen-elemen pendukung terciptanya suatu bentuk pertunjukan teater Indonesia. Dengan demikian, mungkinkah nilai tradisi yang tumbuh di kalangan daerah menyampaikan pesan tradisinya kepada masyarakat kota? Apakah watak modern dalam teater Indonesia yang multikultur dan bilingual mampu menjadi alat transmisi nilai tradisi lisan? Apakah identitas watak masyarakat kota mampu menerima kehadiran bentuk pertunjukan bersumber tradisi lisan?

¹¹Daniel Dhakidae, *Cendekiawan dan Kekuasaan Dalam Negara Orde Baru* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2003), 170.

¹²Saini Kosim, "Teater Indonesia, Sebuah Perjalanan Dalam MultiKulturalisme", dalam *Keragaman dan Silang Budaya. Dialog Art Summit, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia* Thn IX-1998/1999 (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), 194.

¹³Benedict Anderson, *Imagined Communities. Komunitas-Komunitas Terbayang* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar dan Insist, 2001), 286. Di dalam buku ini Anderson menjelaskan bagaimana hubungan emosional, politik, ekonomi, dan sosial antara negara Eropa dan negara koloninya, Amerika. Bahwa meskipun Amerika sebagai negara merdeka, ternyata tidak dapat melepaskan diri dari pengaruh kekuasaan negara induknya, Eropa. Sekuat apa pun Amerika berusaha melepaskan diri dari bayang-bayang Eropa, namun Amerika tetap merupakan suatu "komunitas bayangan" Eropa.

III. Masyarakat Kota Membaca Tradisi

Masyarakat Indonesia saat ini merupakan masyarakat yang “digempur” oleh nilai-nilai kapitalisme. Kondisi ini dapat diamati pada kehidupan manusia di kota-kota besar. Sistem Kapitalisme memiliki nilai-nilai di antaranya, konsumerisme, individualisme, dan pragmatisme. Konsumerisme merupakan sesuatu yang wajar dalam sistem kapitalisme karena dengan konsumerisme lah sistem ini bergerak dan hidup. Konsumerisme berarti memperluas pasar. Orang menjadi membeli barang-barang yang diproduksi. Oleh karena itu, para produsen berusaha mendorong konsumerisme. Dengan demikian, konsumerisme dan kapitalisme merupakan dua sisi dari satu mata uang yang sama. Etos kerja manusia modern Indonesia pun harus dihubungkan dengan sistem kapitalisme. Pragmatisme menggejala di mana-mana.¹⁴

Di manakah letak seni tradisi dalam masyarakat kota yang kapitalistik tersebut? Mungkinkah nilai tradisi lisan yang pernah menjadi landasan hidup komunal diubah dan digeser menjadi seni modern yang kapitalistik?

Rendra menyatakan bahwa manusia pada dasarnya selalu membutuhkan nilai-nilai tradisi dalam rangka memperbaiki hidup bermasyarakatnya. Nilai tradisi menjadi ungkapan kesadaran kolektif sebuah masyarakat. Ia membantu memperlancar tumbuh kembangnya pribadi anggota masyarakat.¹⁵ Sumbangan nilai tradisi terhadap perkembangan nilai bermasyarakat karena nilai tradisi masih menjalankan adat kebiasaan di kalangan masyarakat pemiliknya secara turun temurun. Elemen-elemen pertunjukan daerah difungsikan untuk kegunaan yang lebih luas. Tidak sekedar kepentingan komunal tetapi juga masyarakat luas. Rendra menyatakan bahwa tradisi tidak harus dipandang sebagai barang mati. Sikap seniman bukanlah sikap “benalu” pada tradisi. Dengan kata lain, Rendra menolak sikap yang memperlakukan tradisi sebagai ‘kasur tua untuk tidur-tidur saja, bermalas-malas menempuh gaya hidup cendawan’.¹⁶ Dengan mendudukan teater tradisi sebagai teater yang sedang berproses, maka teater tradisi memiliki ruang pembebasan yang ada dan terjadi dalam dirinya sendiri, yaitu pembebasan melalui nilai-nilai kedaerahannya. Proses ini akan menunjukkan sifat tradisi yang cair, plastis, dan

¹⁴ Arief Budiman, “Konsumerisme dan Etos Kerja dalam masyarakat Modern”, dalam Johanes Mardimin, ed. *Jangan Tangisi Tradisi. Transformasi Budaya Menuju Masyarakat Indonesia Modern* (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1994), 98.

¹⁵ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi* (Jakarta: PT Gramedia, 1984), 3.

¹⁶ Rendra, *Mempertimbangkan Tradisi*, 1984, 6.

dinamis.¹⁷ Proses pembebasan tersebut dianggap Umar kayam sebagai 'pembebasan budaya-budaya daerah' dan Rendra menyebutnya dengan 'mempertimbangkan tradisi', sedangkan Emha Ainun Najib menyebutnya dengan 'budaya tanding'.

IV. Rantai Transmisi Teater Indonesia

Menempatkan peran aktif pembaca sebagai pembaca karya seni berarti menghadirkan suatu proses interpretasi. E. D. Hirsch Jr. menganggap bahwa beralihnya pusat pemaknaan ke tangan setiap pembaca menyebabkan makna karya seni menjadi berbeda-beda. Tak ada lagi determinasi dan kekuasaan pengarang, yang ada hanyalah proses interpretasi terus menerus dari pembaca terhadap apa-apa yang disampaikan pengarang.¹⁸ Setelah tradisi direkam tidak berarti tradisi mati, sebaliknya, tetap dibicarakan dan kemudian mendapat perekamannya kembali. Maka dari itu, periode transmisi tersebut pun hadir di antara pembaca.

Pertunjukan tradisi lisan berarti menuliskan rangkaian konkretisasi transformasi elemen-elemen tradisi lisan kepada penontonnya.¹⁹ Pavis menyebutkan dua faktor yang harus diperhatikan dalam membentuk transformasi tradisi lisan. Pertama, membuat *mise en scène* atau penataan adegan sebagai bentuk 'konkretisasi pemanggungan' tradisi lisan. Kedua, rekonstruksi penciptaan artistik secara metodis, sistematis, dan teknis. Konkretisasi dan transformasi pemanggungan tradisi lisan menurut Patrice dilakukan dengan membuat rantai transmisi pertemuan antara budaya sumber dan budaya target.²⁰ Pertemuan antara budaya sumber (produser, si pengirim, seniman) ke budaya target (konsumen, si penerima, penonton) dilakukan dengan jembatan *mise en scène*.

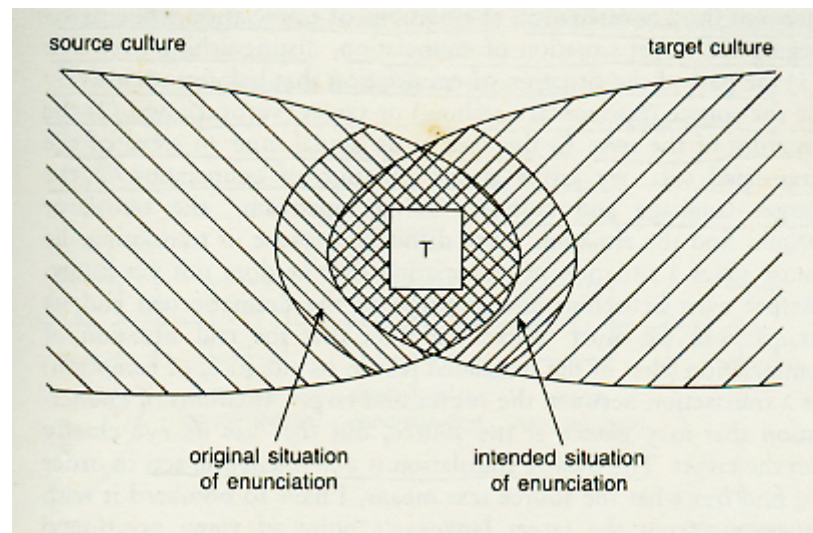
¹⁷ Kayam, "Pembebasan Budaya, dalam Sarjono, ed., *Pembebasan Budaya-Budaya Kita*, 1999, 70.

¹⁸ E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven and London: Yale University Press, 1967), 20-22. Dalam buku ini Hirsch menyoroti bagaimana Immanuel Kant membaca *Idea* karangan Plato. Hirsch menemukan bahwa pemahaman Kant ternyata lebih tepat daripada pemahaman Plato terhadap karyanya sendiri. Perbedaan tersebut dimungkinkan karena adanya peranan interpretasi Kant terhadap karya *Idea*.

¹⁹ Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (New York: Routledge, London, 1992), 136.

²⁰ Pavis, 1992, 136.

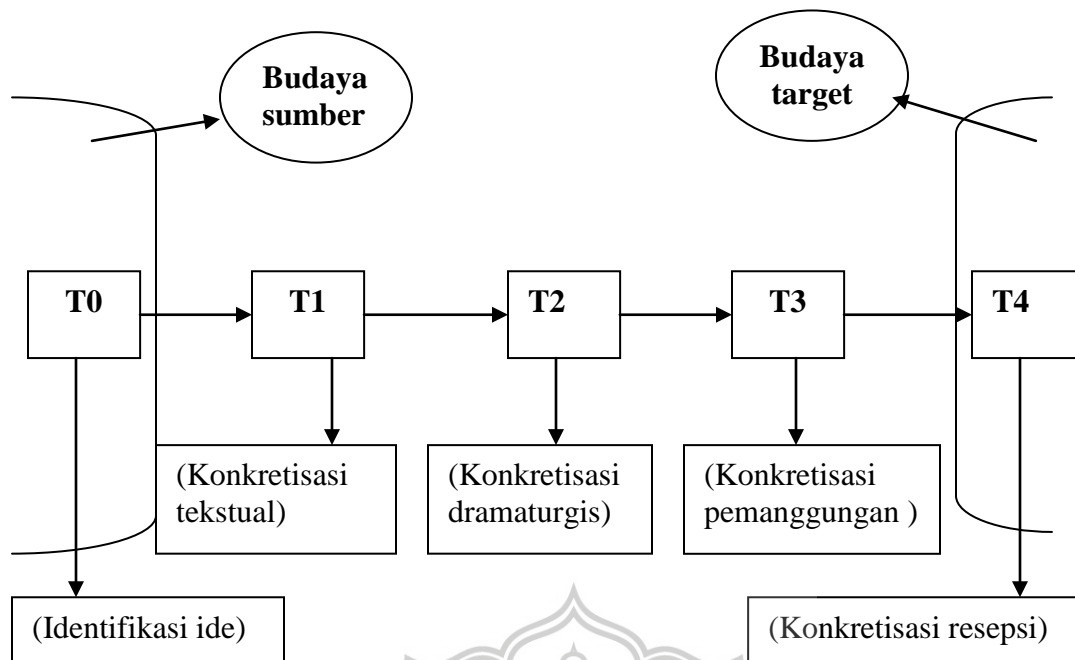
Pertemuan Budaya Sumber dan Budaya target



source culture = budaya sumber; *target culture* = budaya target;
original situation of enunciation = ucapan pengirim; *intended situation of enunciation* = ucapan penerima.

Wilayah (T) merupakan *mise en scène* atau wilayah pertemuan antara wilayah ucapan situasi pengirim yang sebenarnya dan wilayah ucapan situasi yang diharapkan penerima. Antara keinginan pengirim yang sebenarnya dengan harapan yang diterima penerima tidak berlangsung secara utuh, karena pertunjukan tradisi lisan sebagai wilayah konkretisasi *mise en scène* menyisakan wilayah semu atau abu-abu.

Wilayah T adalah pertemuan budaya sumber dan budaya target (T) yang berlangsung dalam tahapan rantai transmisi sebagai berikut.



a. Tahap pertama (T0), yaitu identifikasi ide, di antaranya ide dan pesan dari tradisi lisan. Tahapan ini berada dalam wilayah budaya sumber yang dilacak seniman. Gagasan masih abstrak dan berada di angan dan pikiran seniman sehingga gagasan ini belum memiliki wujud yang jelas. Tahapan ini dapat digunakan sebagai cara menemukan cerita lisan dengan pesan-pesannya yang hidup di masa lampau dan berkembang di masyarakat. Tahapan ini menjadi sumber garapan pertunjukan dan juga menjadi sumber budaya yang menjadi pesan kepada penerimanya.

b. Tahap kedua (T1), yaitu observasi artistik budaya sumber. Tahapan ini merupakan *textual concretization* (konkretisasi tekstual), yaitu usaha seniman mengkonkretkan gagasan melalui wujud artistik. Cara yang dilakukan adalah mencari semangat dan nilai-nilai budaya sumber yang pernah dikenali. Misalnya, makna kisah *Mahabharata*, *Oidipus*, dan *I La Galigo* yang menjadi pesan yang disampaikan seniman kepada penonton.

c. Tahap ketiga (T2), yaitu perspektif seniman. Tahapan ini merupakan tahapan *dramaturgical concretization* (konkretisasi dramaturgi), yaitu usaha penyesuaian antara eksplorasi seniman dengan perspektifnya. Di dalam tahapan ini, beragam konteks mulai diperhitungkan seniman. Konteks budaya target mulai ditanggapi seniman. Seniman

memilih materi dan teknik penciptaan untuk mengkonkretkan elemen-elemen pertunjukan. Selera penonton diamati cermat. Kecenderungan selera estetis penonton menjadi bahan pertimbangan kreativitas seniman. Di dalam tahapan ini, kreativitas penciptaan secara pertunjukan mulai mendapat bentuknya.

d. Tahap keempat (T3), yaitu *stage concretization* (konkretisasi pemanggungan). Transfer gagasan dilakukan melalui konkretisasi pemanggungan. Tahapan ini merupakan usaha mendekatkan perspektif seniman dengan penerimanya melalui elemen-elemen pertunjukan. Konkretisasi pemanggungan merupakan suatu konkretisasi penciptaan elemen pertunjukan. Konkretisasi dalam tahapan ini membuktikan adanya pilihan metode penciptaan, sistem dan teknik yang menjadi karakteristik khas seorang seniman.

e. Tahap kelima (T4), yaitu *receptive concretization* (konkretisasi resepsi) penonton. Tahapan ini merupakan konkretisasi penerimaan, yaitu ujicoba mendekatkan konkretisasi penciptaan elemen-elemen pertunjukan kepada citarasa penerimanya. Cita rasa penonton bertemu dengan cita rasa seniman. Terjadi pertemuan antara kreativitas artistik seniman dan kualitas estetis penonton.

Rantai transmisi Pavis tersebut dapat digunakan untuk membaca bagaimana seorang seniman membangun kreativitas artistiknya dan bagaimana menyampaikannya pada penonton. Kreativitas seniman tetap berakar dari tradisi lisan, tetapi seniman tetap peduli dengan perubahan cita rasa estetis penonton. Tradisi lisan, dengan demikian, tidak kehilangan fungsi sosialnya, tidak kehilangan akar tradisinya, dan penonton tetap mampu mengapresiasi sesuai dengan perubahan zaman dan penilaian estetisnya.